DOI:10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.1988.02.013

中国音乐学（季刊）1988年第2期
MUSICOLOGY IN CHINA

● 王小盾

唐大曲及其基本结构类型

中国音乐研究怎么也绕不过"唐大曲"这个题目。无论是古谱学、敦煌学还是音乐史学、民间音乐学，动辄就要拿唐大曲作为历史源流的参照标准。这种参照很有必要，但其中有一个基本问题，即：首先得弄清唐大曲是个什么东西。目前大家认识唐大曲的依据，主要是由杨荫浏、阴法鲁两先生在《宋姜白石创作歌曲研究》等一系列著述中建立的大曲理论。现在看来，这一理论不够完善，因为它主要依靠《碧鸡漫志》和白居易《霓裳羽衣》诗的资料。《碧鸡漫志》写的是宋代的见闻，不好统统例唐；白居易诗写的是民间《霓裳》舞的情况，而唐大曲却是专门音乐机关创制和表演的音乐作品，不宜把前者看成是后者的典型。因此，这套理论多少是片面的。理论上片面一下不打紧，却引起了具体研究中的许多偏颇。比如南音研究中，有南音形成于唐大曲一说。这个比附就很牵强。南音是用三或四种乐器伴奏的独唱，大曲却是有乐队、有歌队、有舞队的综合表演，基本形式并不一致。又如有人把伯3808所载的敦煌曲谱二十五曲说成是唐大曲，这也误解了唐大曲的性质和基本结构。唐大曲中从无将二十几支小曲杂凑成组的现象（这只是"杂曲"而非"大曲"），也没有"中序"规模超过"舞遍"规模一倍以上的现象，更没有"散序"中急曲子、慢曲子混用的情况。类似的比附还出现在对西安古乐、敦煌舞谱的研究中。前几年，我因唐代文学研究的需要，对唐大曲资料作过一次专门整理，从各种唐代文献及唐代传入日本的音乐的记载中钩稽出了一百二十多支唐大曲，并据此论证了唐大曲的类型和基本结构。考虑到前揭种种情况，今述其要如下文，提供音乐界的朋友们参考和修正。

一、唐大曲的定义及其适用范围

使用"大曲"一名的唐代文献，主要有李林甫等人所撰的《唐六典》和崔令钦所撰的《教坊记》。这两种书都产于盛唐。

《唐六典》卷一四"协律郎"条说："大乐署掌教——雅乐：大曲三十日成，小曲二十日。清乐：大曲六十日，大文曲三十日，小曲十日。燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌：大曲各三十日，次曲各二十日，小曲各十日"。这里有"大曲"、"大文曲"、"次曲"、　　"

四种名称，其制度不可详考。但这条资料说明：在大乐署所掌的各种乐部中都有大曲，它是在和小曲相对比的意义上存在的。

《教坊记》于曲名278名后，列"大曲名"46曲。以下12曲制度可考：

《绿腰》：又名《乐世》、《六么》、《录要》。《乐苑》云是羽调曲，《乐府杂录》云又入枫香调。今传辞共三体：盛唐沈宇《乐世辞》为七言四句体，张说《赠崔二安平公乐世词》为七言十句体，中唐白居易《急乐世》为七言四句体。据此，《乐世》有急曲、慢曲之分。白居易《听歌六绝句》说："《六么》(一作《绿腰》)宛转曲终头"，又说："诚知《乐世》声声乐"。《六么》与《乐世》二名并用，因知并非一曲。故明人《唐音癸签》卷十三说："观此知《乐世》亦《录要》中一曲也。"唐人言舞言曲皆用《绿腰》、《六么》二名，言歌言辞则用《乐世》一名，这一事实可以作为上一判断的旁证。《绿腰》有"散序"，用琵琶笼撚手法演奏；有"彻"，急如"霜刀破竹"(见元稹《琵琶歌》、王建《宫词》)。属软舞(见《乐府杂录》)，舞姿轻盈柔美，同《玉树后庭花》(见沈亚之《卢金兰墓志》)。综上可知：《绿腰》是一支包括散序器乐曲、慢歌舞曲、急歌舞曲和彻曲的大曲。到宋代，《绿腰》歌舞曲部分一叠名"花十八"，即"前后十八拍，又四花拍，共二十二拍"，其中用蹴毬舞(《碧鸡漫志》三)，此似是唐制之遗。宋代教坊四十大曲中，中吕、南吕、仙吕三调都有《绿腰》大曲(《宋史·乐志》)。

《凉州》：开元六年陇右节度使郭知运进献。宫调曲，七种宫调并用(《近事会元》四，《碧鸡漫志》三)。有大遍、小遍之分。《乐府诗集》七九载其大曲辞，有"歌"辞三遍（七绝二、五绝一），排遍辞两遍(均七绝)。但当时所传，似亦有杂言辞。因杜牧《庆河湟归降》诗说："《凉州》声韵喜参差"。据唐人诗文，《凉州》大曲中有"彻"(元稹《连昌宫词》)，有十数"叠"，叠毕有"入破"(杨巨源《李蔡吹笛记》)，又有"急遍"(张祜《悖拏儿舞》)。日本所传，一名《最凉州》，"拍子二十，可弹四反，共八十拍"(《续教训抄》)，"一返时末四加三度拍子"(《体源抄》)。舞为软舞(《乐府杂录》)，有队舞(《太平广记》二二七)，亦有独舞(《悖拏儿舞》)。《凉州》曾编入法曲，翻为琵琶曲，又有多种摘遍曲流行，有谓《古凉州》、《旧凉州》、《新凉州》、《凉州歌》、《倚楼曲》，皆是其别名。《宋书·乐志》所载四十大曲中，《梁州》凡四见：正宫、道调宫、仙吕宫、黄钟宫，均是宫调。

《伊州》：天宝间，西凉节度使盖嘉运所进。商调曲，七种商调并用(《碧鸡漫志》三)。《乐府诗集》七九载《伊州》大曲辞，存"歌"辞五遍（七绝二、五绝三），入破辞五遍（七绝三、五绝二）。敦煌本伯3808号有谱，首段题"又慢曲子《伊州》"，次段题"又急曲子"，第三段列于《营父》谱后，仅题《伊州》。据谱字可知：大曲《伊州》至少有三种摘遍曲流行，分为"急"、"慢"。有中段反复(如"重"字所示)，有全段反复(如"王"字所示)。慢曲子单遍至少有十八拍或十八乐句，急曲子单遍至少有十二拍或十二乐句(如谱中"口"所示)。《教坊记》说："戏日，内伎出舞，教坊人唯得舞《伊州》、《五天》，重来叠去，不离此两曲。"据此，《伊州》也是一支舞曲。

《甘州》：软舞曲(《乐府杂录》)。摘遍体甚多，计有《甘州》（五言四句）、《甘州乐》（五言八句）、《甘州歌》（七言四句）、《甘州曲》（三三三七五七）、《甘州遍》（三五三四四七……）、《甘州子》（七三三七五三五）等六体。据日本资料，《甘州》用六人舞(德川氏《大日本史》三四八)，为五遍、每遍十四拍的摘遍曲。《仁智要录》说："《甘州》……拍子十四，可弹五反，合拍子七十。终帖加拍子。《南宫横笛谱》云：可吹五反，又一二反后咏。长秧卿《横笛谱》云：可吹七反，合拍子九十八。从六帖，打三度拍子，又有三后咏，四帖咏。……小曲，新乐。"

《泛龙舟》：又入法曲。《唐会要》列入林钟商调。隋炀帝时龟兹乐工白明达所制曲。炀帝有辞，七言八句。敦煌所载辞兼有六字和声。《通典》属清乐四十四曲。唐代传至日本，《仁智要录》所载者入水调（南吕商），“中曲”，有序十六拍，又有破十八拍，可吹六遍，可弹二遍，共一〇八拍；以《散吟打毬乐》为舞急，亦可吹六遍。《教训抄》所载者拍数同上，童舞，舞出入用黄钟调（黄钟羽）为“调子”，以水调“当曲”（即主曲、本曲）为破，以《散吟打毬乐》为急。据此，《泛龙舟》序曲、破曲（主曲）、舞急共达二百拍以上。

《采桑》：《乐苑》云羽调曲。汉相和歌有《陌上桑》，魏晋大曲有《艳歌罗敷行》，似即《采桑》远源（参《乐府诗集》二八引《乐府解题》）。原曲辞三解，有艳有趋。六朝至唐，均有舞（见《篆异记》、《乐府诗集》四八）。唐《采桑》大曲有摘遍曲辞，名《采桑子》，五言八句体，载《乐府诗集》“近代曲辞”。日本所传名《采桑老》，“中曲”，四帖，拍子各十二，“终帖加三度拍子”；有“调子”，有舞，有歌，歌辞亦五言八句，二首。（参《教训抄》、《体源抄》）

《霓裳》：亦为法曲。主体部分为开元中西凉府节度使杨敬述所进，原名《婆罗门曲》；玄宗为制散序，改名《霓裳羽衣》（郑嵎《津阳门诗注》）。商调，诸种商调并用（《唐会要》）。音节清和优雅，故王建诗有“一声声向天头落，效得仙人夜唱经”之咏。据白居易《霓裳羽衣歌》并注，其结构是：一、散序六段（“六遍”）。散板（“无拍”），由器乐独奏（“金石丝竹次第发声”）、轮奏，不舞，不歌。二、中序。“有拍，亦名拍序”，缓舞，似有歌。三、破。“繁音急节十二遍”，作快舞。四、结末“长引一声”。白居易所写的是地方官妓的表演，未必与《霓裳羽衣》的教坊乐制全同。杨荫浏先生依周密《齐乐野语》、王谠《唐语林》，考证《霓裳羽衣》共36段，即：散序6段，中序18段，曲破12段。王国维《唐宋大曲考》：“中序即排遍，宋之排遍，亦称歌头。”王灼《碧鸡漫志》：“至歌头始拍。”可见白居易所描写的《霓裳羽衣》，对中序（即排遍或歌头）有所省略。《霓裳》舞制多样，有独舞，见《太真外传》卷上；有对舞，见白居易诗；有数百人队舞，见《唐语林》七。

《玉树后庭花》：亦为法曲。原为陈后主所造舞曲，曲调幽怨。中唐时舞容是：“衣制大袂，长裙，作新眉愁颦，顶鬟为娥丛小鬟”（沈亚之《卢金兰墓志》）。玄宗时传入日本，“中曲，一帖十四拍，七帖各十二拍，舞女十二人”（《大日本史》三七〇）。初帖加序吹二拍终，帖加三度拍子，末拍亦为序吹，平调曲（据《教训抄》、《体源抄》）。摘遍之曲有《后庭花破子》，杂言。

《伴侣》：原是北齐俗曲，歌辞六言体（《北史》四七）。后采入宫廷，制为器乐曲（《通考一四》二、《新唐书·高宗纪》）。入唐为大曲。日本所传唐曲《部胪》，一说即《伴侣》，平调（林钟羽）曲。《教训抄》、《体源抄》载《陪胪破阵乐》，有破有急，破用《新罗陵王破》，急曲吹《陪胪》，十二拍，三遍。

《柘枝》：源出南诏（参杨宪益《译余偶拾》）。入羽调、商调（据《乐苑》）、宫调（《据日本《太原声明博士图序》》）。摘遍辞存五言六句、五言八句、“七五五七”三体。有解曲，有《浑脱》解（《羯鼓录》）。有急遍、慢遍之分，急遍有作《耶婆色鸡》解曲（同上）。舞有健舞、软舞二种（《乐府杂录》），软舞常用二女童对舞。其事屡见于唐人诗文，有《屈柘》、《屈枝柘》、《握柘辞》、《掘柘辞》《播柘辞》等别名。

《突厥三台》：传摘遍辞一首，韦应物作，七言四句。唐代以“三台”、“突厥”为名的曲调甚多，《突厥三台》似即《突厥盐》与《三台盐》合成之曲。盖《突厥盐》属太簇商调，《三台盐》属林钟羽调，二调同一调高，同以太簇律为主音。《突厥盐》与《三台盐》均盛行或改制于高宗、武后年间（见《朝野佥载》一及《教训抄》），此时始行犯声之法，如《剑气》（宫调）入《浑脱》（角调）

《陈旸《乐书》一六四)。故知《突厥三台》为初唐改制的大曲。

《回波乐》：软舞曲，入太簇商调(《羯鼓录》)。北魏时已有"连手踏地"之舞(《北史》四八)。中宗朝君臣聚筵，舞之，著辞为六言四句。《教坊记》："开元时始有《回波乐》。"乃言其大曲之始。日本所传称《回杯乐》。《体源抄》云："新乐，中曲"，"序一帖，拍子四；破四帖，拍子八"；"一反时末四加三度拍子，有只拍子"。

综合以上所述，我们可以确定唐大曲的基本特征为：一、它是与小曲相对称的一种音乐体裁。在《唐六典》中，它又称"次曲"。在日本文献中，它又称"中曲"。二、它是多曲段的音乐体裁。它与同名小曲的关系，常常是曲本体与摘段曲的关系。《教坊记》"曲名"中有《柘枝引》、《千秋子》，《教坊记》"大曲名"中有《柘枝》、《千秋乐》，前者就是后者的摘段曲。三、它是由多种曲段有机结合的整体。首先，大曲具有顺序性，从序到排遍到急遍或入破，其乐曲大体按慢节奏到快节奏的顺序排列。这种顺序具有不可逆的性质，故大曲辞常标以"第一"、"第二"的顺序号。其次，大曲又具有风格的统一性。一支大曲的多种曲段，常通过一支主要旋律的不同变奏实现，故多种摘段曲仍有统一的曲名。大曲的曲段结合，亦用"解曲"、"犯声"等法，但在这些结合中，总是有主体曲调，故日本资料中有"本曲"、"当曲"之说。四、大曲是由器乐曲、歌曲、舞曲结合而成的音乐作品，其中舞蹈是不可或缺的部分。能够改制为大曲的小曲，它的原始面貌总是小型舞曲。现在可考的唐大曲，亦无一不配有舞蹈。如果我们要给唐大曲设一个定义，那么这定义就是：产生在隋唐五代，由节奏不同的多支小曲顺序编组，并以舞曲为主要部分的音乐作品。

既然大曲是同小曲相对比而存在的，那么毫无疑问，大曲的性质是由结构决定的。"歌头"、"摘遍"、"破曲子"等等，虽然是大曲的组成部分，但它们决不能看作大曲本身；它们的身份，在单独行用之时只是小曲而非大曲。另外，大曲所以会有这样一类首尾分明的结构，乃因为大曲以舞蹈为主要部分，其它部分用作舞曲的过渡或修饰。故舞曲之前的部分常被称作"序"和"中序"，舞曲以后的部分常被称作"解曲"。由此可知：有无舞蹈或配舞之曲，也是鉴别一支音乐作品是否是大曲的重要标准。或者说：有无一个紧凑有序的结构，有无舞蹈或配舞之曲作为联接器乐曲和歌曲的中心环节，这两条标准，规定了大曲一词的适用范围。

二、唐大曲的类型及其结构

"大曲"这一概念的成立，以这样一个事实作为基础，即：各种唐代大曲有彼此类似的结构原则。但在实际上，每一支大曲的结构都是特殊的。因此，对大曲的全面认识，既包括对大曲一般的认识，也包括对大曲具体的认识。这样一种全面认识，可以通过对唐大曲的结构类型的掌握来实现。以下是几种较为典型的唐大曲结构类型，它们是通过各自不同的历史途径形成的。

一、清乐大曲

清乐为六朝宫廷燕乐和俗乐的总名。凡相和歌、清商旧曲、吴声西曲，均可归入清乐范围。据史志记载，尽管清乐旧曲代有沦亡，但在武则天时，太乐署所掌犹有六十三曲；至杜佑著《通典》时（大历、贞元间），尚存四十四曲。依后者统计，得汉魏之曲九、东晋吴声十八、宋齐西曲十三、陈隋之曲四。就是说：历代乐曲的精体都有遗存。这是清乐大曲产生的基础。

唐大曲中，属清乐大曲的约有七种。即十部伎中的《清乐》（大业中根据陈代宫廷所掌乐曲制成）和《礼毕》（原出晋虞亮家伎的假面舞《文康乐》），教坊曲中的《采桑》、《四会子》、《想父怜》（《相府莲》）、《玉树后庭花》和《泛龙舟》。其结构是综合了器乐曲、歌曲、舞曲，并顺序成组：

	行　曲	歌　曲	舞　曲	解　曲
清　乐		《阳伴》	《明君》	"契"
礼　毕	《单交路》		《散花》	
	调　子	序	破	急
泛龙舟	无　拍	序16拍	当曲6遍每遍18拍。	《散吟打毬乐》6遍
采　桑	无　拍	五言八句二首	4遍，每遍12拍。	

这一类型的大曲，乃渊源于魏晋大曲。

魏晋大曲的资料保存在《宋书·乐志》中。过去对它们的称呼均未得当。它们虽然以汉相和歌为音乐素材，但这些素材却是以"古辞"的名义出现的，均经过改作，故这些大曲不可称为"汉大曲"。大曲产生的条件，是过去用相和形式演唱的乐曲被纳入清、平、瑟三调，成为用"歌弦"形式演唱的乐曲（参《乐府诗集》三〇、三三、三六引王僧虔《技录》和张永《元嘉技录》），故它们不可称作"相和大曲"。它们虽被记载在《宋书》中，却早已盛行在刘宋之前，故又不可称作"刘宋大曲"。我认为：根据它们产生的历史条件——曹魏清商署的设立和相和歌同清商曲的合流，根据《乐府诗集》关于它们的演奏时代的记载，这些大曲应称为"魏晋大曲"。

魏晋大曲的典型结构是：

曲调名	艳	曲	趋	乱
步出夏门行（夏门）	词1解，四言2句，在总解数外	词2解，每解四言12句，五言2句	词1解，五言4句，在总解数外。	
白头吟行（白头吟）	"紫罗咄咄奈何"六字，作艳词。	词5解每解五言4句或6句。		词1解，在总解数外。

这些大曲均有两个名称：歌辞名（如《夏门》、《白头吟》）和曲调名（如《步出夏门行》、《白头吟行》）。"行"的涵义是"徒奏"，故这些大曲的名曲乃是它们经过器乐曲化的标志。大曲辞只有"曲"辞计入总解数，"艳"、"趋"、"乱"辞均不计，这说明"曲"辞是大曲的主体部分，或者说是最先产生的部分。大曲的各个部分来源不同，"曲"产自中原（辞中多见北方景物）、"艳"来自楚歌（《吴都赋》李善注："艳，楚歌也。"）"趋"为吴地曲名（崔豹《古今注》），"乱"原是楚辞"卒章之节"（元陈澔《礼记集说》七）。这些特点可表明魏晋大曲的结构原理：魏晋大曲产生的最初动机是相和歌的"歌弦"化（即器乐曲化），故它以歌曲部分为主要部分；它保留了它所脱胎的相和形式的某些特点，最初以"弄"（笛乐）＋"七部弦"（琴、瑟、筝、琵琶合奏）＋"歌弦"（伴奏歌曲）＋"遂歌

弦"（器乐过渡曲或结束曲）的形式代替了起调和声＋正歌＋伴唱和声或相和送声的形式，到大曲中，又进一步用艳＋曲＋趋或乱的形式代替了上述形式。唐代清乐大曲中的"行曲"，其涵义就是来自魏晋大曲的"行"的；唐代清乐大曲中的"急"或"解曲"，亦可看作魏晋大曲的"乱"或"送歌弦"的制度遗存。

二、胡乐大曲

"四夷之乐"一名，早见于《周礼》。东晋以后，大量少数民族乐舞流入中原，时人称之为"胡乐"。胡乐入华途径有四：一、通过内地政权对西域的政治控制和军事占领，它作为战利品和进贡物流入。十部伎中的《天竺》、《龟兹》、《西凉》、《疏勒》、《安国》、《高丽》，均属此类。二、通过西域与内地的商业贸易，它作为"贾胡"、"贩客"的文化输入。在北齐以乐伎得致显达的那些著名乐工，如曹妙达、曹僧奴、何朱弱、史丑多、和士开、安未弱、安马驹等人，便是贾胡们的后裔。三、通过佛教流传，作为"佛曲"输入。《隋书·音乐志》、《羯鼓录》、《唐会要》三三、陈旸《乐书》一五九，记载了这种佛曲七十多曲。四、由于少数民族入主中原，或由于少数民族与汉族之间的王氏婚嫁，它作为陪伴物输入。唐代的胡乐大曲，主要便是通过一、四两条途径输入的。

在唐代教坊曲中，《龟兹乐》、《醉浑脱》、《苏合香》、《达摩支》等都是胡乐大曲。其中《苏合香》一曲制度可考。据《乐府杂录》和《羯鼓录》，《苏合香》是软舞曲，属太簇宫调。《太平御览》九八二引《续汉书》云："大秦国合诸香，煎其汁，谓之苏合。"据此，此乐出自天竺。《苏合香》传入日本后，为舞曲，舞者四人或六人（《雅乐曲的作法》）。《教训抄》、《体源抄》记其结构为：

序	破	急
五遍，每遍12拍至20拍。用大鼓，有舞。	三遍，每遍22拍或26拍。末拍为序吹，过渡曲。	三遍，每遍22拍或26拍。

由此可见：《苏合香》基本上以舞蹈贯穿始终，总长共达二百数十拍。这些特点实际上是西域大曲的共同特点。十部伎中的西域大曲，均无"行曲"，乐之始便入歌舞，而其中的"解曲"，则具备与"急"相当的功用：

	歌　曲	解　曲	舞　曲	解　曲
龟　兹	《善善摩尼》	《婆伽儿》	《小天》	《疏勒盐》
疏　勒	《亢利死让乐》		《远服》	《疏勒盐》
康　国	《戢殿农和正》		《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》	
西　凉	《永世乐》	《万世丰》	《于阗佛曲》	

西域大曲同魏晋大曲一样，也是唐大曲的一个重要渊源。

三、二部伎大曲

二部伎是继十部伎以后的一套宫廷燕乐节目。所包乐曲主要为初唐作品，其制度存续时期，大体在开元、天宝（参岸边成雄《唐代音乐史的研究》）。所谓"二部"，即指坐部和立部。它们的区别是：坐部伎坐奏堂上，舞人较少（12人以下），乐器品种丰富，雅部、胡部、俗部乐器兼备；立部伎立奏堂下，舞人较多（百人上下），乐器以鼓笛和龟兹部为主。这因为它们适用于不同的表演需要。立部伎八曲，包括唐代著名的三大舞（《破阵》、《庆善》、《上元》），坐部伎六曲，包括《宴乐》和玄宗时改作的《小破阵乐》。舞蹈比重更大，这是二部伎同十部伎的差别之一。二者间的另一差别是：十部伎以反映国别的乐队名为乐部名称，而二部伎以反映乐舞内容的乐曲名为乐部名称。就是说：在二部伎中，各种民族音乐之间的界限，因不设专部而渐趋隐蔽。因此，二部伎代表了胡俗两方面乐器融合后组成的宫廷燕乐。故二部伎以后的新宫廷大乐，其结构都类同二部伎乐。

二部伎的代表性结构是：

<table>
<tr><td></td><td>舞　一</td><td colspan="9">舞　二</td><td>舞　三</td><td>舞　四</td></tr>
<tr><td rowspan="4">宴　乐</td><td>《景云舞》</td><td colspan="9">《破阵乐舞》</td><td>《庆善舞》</td><td>《承天舞》</td></tr>
<tr><td rowspan="3">体制不详</td><td>游声</td><td colspan="3">序</td><td colspan="6">破</td><td rowspan="3">体制不详</td><td rowspan="3">体制不详</td></tr>
<tr><td>无拍</td><td>十六拍</td><td>四拍</td><td>十拍</td><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td></tr>
<tr><td colspan="6">乐　吹，序　舞。</td><td colspan="3">序吹，序舞。</td></tr>
<tr><td rowspan="2">太平乐</td><td>《朝天子》</td><td colspan="9">《武昌太平乐》</td><td>《合欢盐》</td><td>《朝天子》</td></tr>
<tr><td>道行
序舞12拍</td><td colspan="9">破舞，歌《太平乐》。
巾舞，狮子舞，二遍40拍。</td><td>急舞，
24拍。</td><td>道行，
序舞15拍。</td></tr>
</table>

这张图表根据新旧《唐书》乐志和《教训抄》、《体源抄》、德川氏《大日本史》、田边氏《中国音乐史》等文献制成，反映了二部伎乐在中国及在日本表演的体制情况。其特点是以数支舞曲联合而成为一支大曲，各支舞曲节奏、风格不同，组成序、破、急、序这种有铺垫、有高潮、有结束的结构。唐代《破阵乐》有五体：五言四句、六言八句、七言四句、"六六六六五"双叠和"六五七七五、六六七七五"体。《教坊记》中并有《破阵子》、《大秦王》二小曲。这说明《破阵乐》既是一支独立的大曲，又是《宴乐》大曲的一部分。这种情况表明：在大曲舞破部分，有相当多的歌唱；过去只认为中序或排遍部分才有歌唱，乃有误。二部伎其它诸乐，皆以舞蹈贯穿始终。《上元乐》且用十二支舞曲联合成组。后来的种种宫廷燕乐大曲，大抵皆同此。贞元16年西川所进的《南诏奉圣乐》，有字舞三叠五成，有《辟四门》之舞两叠，又有《仁万寿》舞七叠六成；贞元18年骠国王进献的《骠国乐》，亦有花舞、白鸽舞等十二歌舞。这都反映了唐大曲的舞蹈化趋势。这种情况同魏晋大曲截然有别，它是由少数民族乐舞的输入造成的。

二部伎大曲影响甚大。《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《太平乐》、《破阵乐》等均曾传于日本；《圣寿乐》、《上元乐》及从《上元乐》第十二曲分离出来的《庆云乐》，则作为舞曲或大曲流入教坊。这两种流传，在十部伎中几乎是看不到的。这反映了唐大曲现象的另一特点：在唐代影响较大的大曲，不是单纯的清乐大曲或胡乐大曲，而是中西融合的新俗乐大曲。除二部伎外，法曲型的大曲是其代表。

四、法曲型大曲（部分教坊大曲）

法曲是梨园法部教习的乐曲。开元初，玄宗在坐部伎中选拔优秀乐工，设法部于梨园，其中所表演的乐曲，便称法曲。法部实际上是御用艺术团体，是较教坊更为高级的音乐机关。由于玄宗本人的音乐素养，法部在选拔和改造汉族优秀乐曲方面，在集中和造就优秀音乐人才方面，都卓有成效。邱琼荪《法曲》曾考得唐代法曲25名，其中包括陈隋以来所造各种乐曲的精华，而以初盛唐间从民间歌曲、边地歌曲中采集、改造的新声为最多。从这25支法曲的情况看，法曲主要是汉族音乐系统的艺术乐曲，很少胡乐成分，很少宗教音乐成分；它使用的乐器，很少打击乐，风格清雅。这就意味着：法曲的主要性质，是器乐曲或歌曲，而不是舞曲。事实上，唐代关于法曲的记述，主要是关于它的器乐演奏和歌唱的记述。这一性质造成了法曲型大曲重视器乐演奏的特征。

法曲是因它的演奏部门而得的名称，大曲则是因它的体裁结构而得的名称。它们之间构成交叉关系。法曲25曲中，《倾杯乐》、《破阵乐》、《圣明乐》、《玉树后庭花》、《泛龙舟》、《万岁长生乐》、《斗百草》、《赤白桃李花》、《霓裳羽衣》、《春莺口》、《雨淋铃》等11曲又为大曲。此处且称之为"法曲型大曲"。其中《玉树后庭花》、《泛龙舟》乃六朝清乐曲；《万岁长生乐》（即《鸟歌万岁乐》）、《破阵乐》出自二部伎乐曲。其余诸曲大抵为教坊曲。其结构可以判属以下类型：

	调子	序	中序	破	急	调子
春莺啭	无拍，游声。	16拍，有舞。	二遍，每遍16拍有舞，有序吹。	四遍，每遍16拍，有舞，又鸟声二遍，每遍16拍，有词，有舞，序吹。	二遍，每遍16拍舞二遍	
倾杯乐	出舞			二遍，每遍16拍	三遍，各16拍	急吹，入舞
霓裳	散序六段，无拍。		十八段，缓舞，有歌。	十二段，急舞。		长引一声

这一类型的大曲的特征是：它具有完备的器乐曲、歌曲、舞曲的结合形式。器乐曲不仅引导序舞，修饰急舞，而且用作中序、破、急等部分中各遍舞蹈的过渡（"序吹"）。这同法曲需视器乐演奏的特征是一致的，同时，这里可以看出法曲型大曲对清乐大曲乃至对六朝和送曲结构形式的吸收。法曲型大曲不一定产自梨园法部，很可能，它是教坊乐工在利用法曲成果的基础上加工创制的。因此，若干具有教坊曲身份的唐大曲，也在一定程度上接受了法曲型大曲的影响：

	调子	序	中序	破	舞	调子
团乱旋		序舞16拍	二遍，每遍16拍，有舞	入破二遍，各16拍。飒踏二遍，各16拍，有舞。	七遍，各16拍。急舞	
轮台	奏笙、筚篥。	奏当曲四遍各16拍	奏当曲，有眼，有调子，有声歌。	奏《青海波》七遍，每遍12拍。		
苏莫遮	乱声，无拍。	序舞二遍 每遍6拍。		破舞四遍，每遍12拍。	原有急曲，后改用破曲16拍	延吹。
三台盐		序舞四遍，各8拍。		破舞二遍，各16拍，换头处8拍。	急舞三遍，各16拍，换头4拍	吹急曲

很明显：《团乱旋》的体制是规模《春莺啭》的，《三台盐》几乎是《倾杯乐》的翻版，《苏莫遮》则同《霓裳羽衣》颇为类似。这一类对称现象有音乐渊源方面的原因。即：《团乱旋》和《春莺啭》都是轶舞曲，都入黄钟商调（壹越调），都是唐代新造的汉族音乐系统的乐曲；《三台盐》和《倾杯乐》均产自北朝，均曾作为六言艳曲在民间流传，它们的急曲都曾摘遍而用作催酒曲；《苏莫遮》则同《霓裳》一样，是中西合璧的大曲。《苏莫遮》原出高昌、康国泼水乞寒之戏，北周宣帝时传入中原，初唐时盛行，曾以泼脱队舞形式演于宫廷，天宝间经太乐署改制，曾获得《感皇恩》、《万字清》等汉族化的名称，有理由认为：它的大曲结构，也是经过改制而获得的。这个改制的特点是：象对《霓裳羽衣》的改制一样，以原曲为舞曲，然后加上了汉族风格的引曲和序曲。由于西域乐曲的风格喧闹急促，汉族乐曲的风格清雅缓长，故二者在大曲中可以有充作舞曲和充作器乐曲的分工。由于唐大曲以中西音乐文化的融合为自己繁盛的基础，故法曲型的大曲，或者说中西合璧型的大曲，能够影响诸多的教坊大曲。例如《乐府诗集》"近代曲辞"中所载的大曲，大体上产于中晚唐，由乐府机关制作，其结构为序、中序（排遍）、入破、彻四段，便类似法曲型大曲以序、中序、破、急为主体的结构。这些大曲也可分为两种：一种从中序开始配歌，如《水调》、《伊州》；另一种序和排遍有歌，如《凉州》、《陆州》。它们便分别类同于《霓裳》曲（中序始拍）和《春莺啭》曲（序以后均有拍）。

三、结　语

唐大曲是由歌、乐、舞的结合而形成的一种多曲段的音乐体裁。结构的复杂性，有序性和多样性，是它的特质的重要表现。结构的复杂性，使它同小曲区别开来；结构的有序性，使它同"多曲杂陈"的杂曲区别开来；结构的多样性，则使它分别同作为它的来源的魏晋大曲、西域大曲等等区别开来。

每一种音乐体裁都有它的文化背景。在隋唐五代，歌谣是民间音乐的特有体裁，曲子是乐工妓女（职业艺人）文化产物，大曲则以专门音乐机关为它的摇篮。这些音乐机关包括太乐署、教坊、梨园法部和佛寺文艺团体。因此，除教坊大曲外、十部伎、二部伎和其它宫廷燕会大乐舞，也被当时人视为大曲。

唐大曲的结构同它的音乐渊源有关。从清乐曲发展而成的大曲，其结构接近魏晋大曲：舞曲之前，有一个比重较大的歌曲部分，歌曲之前，又安排有纯器乐曲作为引曲。从西域大曲发展而来的夷乐大曲，则重视舞蹈，重视节奏，不仅以舞蹈贯穿始终，而且在歌曲与舞曲之后，安排有节奏促速的解曲。后来种种大曲，均以上述两类大曲为本原。二部伎大曲发展了胡乐大曲的重视舞蹈的特色，以数支节奏和风格能形成对比和统一的舞曲联缀成组；法曲型大曲发展了清乐大曲的重视结构的特色，在歌曲、舞曲的前后和中间，安排了器乐曲作为引导、作为修饰和作为过渡。唐大曲可以看作中西音乐文化融合的产物。它的结构特征，秉承了汉族大曲的传统；它的舞蹈特色，发扬了少数民族大曲的风范。这一点，反映在许多少数民族乐曲的改制上。以少数民族的舞曲为基础，增添汉族器乐曲为前后缀，这是大曲改制的常用方法。

可以考为大曲的唐代乐曲，共有一百二十一名。它们是《清乐》、《礼毕》、《宴乐》、《天竺伎》、《龟兹伎》、《疏勒伎》、《安国伎》、《康国伎》、《高昌伎》、《高丽伎》、《西凉伎》、《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》、《宴乐》（用于

二部伎)、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》、《宝应长宁乐》、《广平太一乐》、《定难曲》、《中和乐》、《继天诞圣乐》、《孙武顺圣乐》、《云韶法曲》、《万斯年曲》、《播皇猷》、《西诏奉圣乐》、《骠国乐》、《采桑》、《四会子》、《想夫怜》、《玉树后庭花》、《泛龙舟》、《龟兹乐》、《醉浑脱》、《苏莫遮》、《苏合香》、《达摩支》、《圣明乐》、《穆护》、《凉州》、《伊州》、《甘州》、《霓裳》、《柘枝》、《渭州》、《陆州》、《氐州》、《轮台》、《伴侣》、《回波乐》、《同心结》、《绿腰》、《三台盐》、《突厥三台》、《剑器》、《春莺啭》、《团乱旋》、《兰陵王》、《安公子》、《黄麞》、《抛毬乐》、《倾杯乐》、《夜半乐》、《借席》、《赤白桃李花》、《薄媚》、《大和》、《昊破》、《斗百草》、《阿曹婆》、《何满子》、《水调》、《放鹰乐》、《感皇恩》、《千秋乐》、《大宝》、《踏金莲》、《贺圣乐》、《雨淋铃》、《相驰逼》、《吕太后》、《一斗盐》、《羊头神》、《大姊》、《舞大姊》、《急月记》、《断弓弦》、《碧霄吟》、《穿心蛮》、《罗步底》、《千春乐》、《映山鸡》、《舞春风》、《迎春风》、《看江波》、《寒雁子》、《又中春》、《玩中秋》、《迎仙客》、《胡僧破》、《平翻》、《五常乐》、《柳花苑》、《喜春乐》、《安城乐》、《还城乐》、《秋风乐》、《贺殿》、《涩河鸟》、《裹头乐》、《武德乐》、《弄枪》。把它们判为大曲的依据是：1.《教坊记》编入大曲，2.编入十部伎、二部伎或其它宫廷燕会大乐舞节目，3.《教训抄》和《体源抄》等日本资料记为"唐乐"、"大曲"或"中曲"，4.《乐府诗集》录有大曲曲辞，5.敦煌大曲写卷录有曲辞，6.有同名小曲以"大"、"小"、"急"、"慢"、"子"等为名者同时流行，7.有同名小曲以"簇拍"、"煞"、"破"等为名者同时流行，8.有关于此曲结构为大曲的可靠记载。上述一百二十一曲，每曲都符合这些条件的一项以上乃至全部。这说明唐宋人关于大曲性质的看法是比较一致的。

但是，当讨论到大曲结构的时候，人们的意见却不免有些歧异。这在大曲结构术语的使用上也反映了出来。王国维《唐宋大曲考》对这些术语作了部分考订，但他忽视了一个问题，即大曲结构术语的歧异，实质上是由于从不同角度看待大曲造成的。例如隋唐史志资料较重乐曲功能，日本资料较重管乐，宋大曲资料较重节奏乐，《乐府诗集》较重歌辞，白居易《霓裳》诗较重舞蹈。考虑到这些观察角度有统一的一面，我们可以对它们作一个大体的综合，则这些结构术语可按其对应关系为下表：

<table>
<tr><td>乐曲术语</td><td colspan="3">行　曲</td><td colspan="2">歌　曲</td><td>解　曲</td><td colspan="3">舞　曲</td><td>解　曲</td><td></td></tr>
<tr><td>歌辞术语</td><td></td><td colspan="2">歌</td><td colspan="2">排　遍</td><td></td><td colspan="2">入　破</td><td>破</td><td>彻</td><td></td></tr>
<tr><td>舞蹈术语</td><td>引，道行</td><td colspan="2">序，序舞</td><td colspan="2">中　序（缓舞）</td><td></td><td colspan="3">破　舞</td><td>急　舞</td><td>引，道行</td></tr>
<tr><td>管乐术语</td><td>调子，游声。</td><td colspan="2">荒序，乱序，音取调子</td><td colspan="2">啭，飒踏</td><td></td><td colspan="3">破</td><td>急</td><td>引，调子</td></tr>
<tr><td>节奏乐术语</td><td colspan="2">散　序</td><td>𩞁</td><td>拍序，排遍</td><td>撷，正撷</td><td>入破</td><td colspan="2">虚催，衮遍(前衮)实催，衮遍)中衮)</td><td></td><td>杀衮，歇拍。</td><td></td></tr>
</table>

表中所列各种结构术语，大体可作如下解释：

根据王国维《唐宋大曲考》，"遍"即"叠"，即"变"，即"更奏"。"大曲皆舞曲，乐变而舞亦变，故以遍名各叠"，"中序一名拍序，即排遍"。"彻即入破之末一遍"。"排遍又谓之歌头。

《水调歌头》即《新水调》之排遍”。

根据日本《歌舞品目》卷五上，“道行”即“导行”，指舞人出场入舞时行步之舞乐。“调子”即笙、筚篥、笛的依次演奏，是具有特殊节拍的一种管弦乐和舞乐。“游声”即“道行”所用乐声，无拍。“音取”又作“弥取”，指乐起之前乐器的次第发声，又用作和声。“飒踏”意为音节促迫之声，义同鲍照诗句“宾御纷飒沓”中的“飒沓”。“乱声”常指笛曲。“鸟声”用于《春莺啭》后部，是序吹的一种奏法。“序”则是慢节奏曲，管乐所奏称“序吹”，弦乐所奏称“序弹”，此外有配合“序吹”、“序弹”之节奏的“序舞”。

根据南卓《羯鼓录》、陈旸《乐书》一六四和《新唐书·礼乐志》，“解曲”是节奏较缓的乐曲的补充部分，是用于结束一个乐段的一支急节奏乐曲。

“鞈”一名，其义不详。《说文解字》说是“小儿履”，《六书故》说是“履无踵直曳之者”。大曲中似乎用了它的作为附着物的比喻义。友人李健正说：“鞈”即西安古乐中之“瑕”，是唐大曲的一种过渡乐段，与“排遍”参和使用。“排遍”是各种不同乐器的独奏，“鞈”是带打击乐的合奏。

此外，李石根《唐大曲与西安鼓乐的形式结构》解释“催”、“衮”、“煞”说：“都是用鼓声带动节奏，并快速连击的意思。”刘永济《宋代歌舞剧曲录要》则云：“擞者，排遍之末一遍名。……形容拍多声繁，声调颤动的意思。”“杀衮或作煞衮，曲调至此，便须煞住。”“彻有除去的意思，曲调至此，即将除去也。”“虚催、实催，皆以催名遍，当是曲拍至此渐急，故有催促之意。”“歇拍在煞歇之前，曲调至此将歇，故曰歇拍。”

综上可知：唐大曲拥有丰富的结构功能，拥有灵活的乐、歌、舞的结合方式。舞蹈不仅用了破曲、急曲部分，而且常常贯穿大曲始终；序的节拍和演奏方法，可以作为单独的乐部，也可以用作舞破与舞急的过渡，或者用作舞破、舞急的每一遍的过渡；此外，序、破、急的结合，也可以用几种不同风格的舞乐的结合来代替；甚至作为歌舞的伴奏成分的打击乐，也有细腻的表现手段。这就使我们懂得：把唐大曲简单理解为器乐曲、歌曲、舞曲的相加，或者一概理解为散序、中序、破、急这样一个图式，不免有以偏概全之嫌。因此，我们毋宁把唐大曲的体制描写为一个三段式：散拍器乐曲或歌舞曲⟶缓拍器乐曲或歌舞曲⟶促拍器乐曲或歌舞曲。这种结构，是由于多种音乐文化的融合而产生的。它体现了在文化融合或冲突的背景下产生的新的艺术统一体的观念，因而产生了广泛的影响。

〔编辑部收到本文日期：1987年5月11日〕

作者简况：王小盾，男，1951年生，现在上海师范大学文学研究所工作。